

Grażyna Starak

L'oeuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès face aux grands tragiques grecs et français

Cahiers ERTA nr 2, 161-167

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRAŻYNA STARAK

Université de Silésie

L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès face aux grands tragiques grecs et français

L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès constitue, surtout du point de vue de la construction des pièces, une grande richesse d'invention. La prédilection pour des recherches, des expérimentations, mène l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton* du monologue, quasi-monologue, à travers des formes plus raffinées qui rappellent le dialogue philosophique à la manière de Diderot, jusqu'aux structures plus complexes comme, par exemple, celle de *Roberto Zucco* (drame baroque, drame shakespearien). Le choix de la forme, comme l'explique Koltès, a été souvent dicté par la pièce elle-même.

Très intéressante est, dans cette perspective, la pièce *Combat de nègre et de chiens* dont l'originalité consiste, paradoxalement, dans la construction qui fait penser à la tragédie classique avec toutes ses contraintes et exigences concernant la structure, le temps, le lieu, le nombre de personnages, la concision de l'action, etc. Les analogies sont évidentes, cependant nous devons nous poser des questions : d'où vient, à un dramaturge perçu comme très moderne, l'idée de créer une pièce de construction classique ? Est-ce que Koltès a été effectivement un lecteur passionné de grands tragiques grecs et français ou des textes théoriques (*La Poétique* d'Aristote, *L'art poétique* de Boileau) ? Peut-être n'a-t-il lu aucun de ces textes. Quand il parle, dans ses nombreuses interviews, des œuvres qui l'ont formé il n'évoque aucun de ces auteurs. La question qui s'impose est de savoir s'il est possible aujourd'hui de créer une tragédie de construction classique sans connaître les grandes pièces de Sophocle, Racine... Est-ce que les modifications introduites par Koltès dans son œuvre résultent de la connaissance insuffisante des règles ou bien d'une volonté de les renouveler et rendre plus modernes. Toutes ces questions constituent l'objet de nos réflexions qui s'organisent autour de deux problèmes : le premier concerne le degré de ressemblance entre la pièce de Koltès et le modèle classique de la tragédie, le

suivant, de nature un peu plus théorique, nous amène à poser la question : est-ce qu'avoir vu une pièce équivaut à l'avoir lue ?

Ainsi, on pourrait parler des pièces que l'on n'a pas lues mais qu'on a vues. La question peut-être banale, qui, dans une perspective plus large, touche aussi le problème du statut du théâtre face à la littérature. Car, il est vrai qu'une des questions les plus souvent discutées aujourd'hui est de savoir si le théâtre appartient réellement à la littérature. Anne Ubersfeld, grande spécialiste actuelle du théâtre, écrit dans l'un de ses ouvrages critiques : « Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique »¹. Cependant, la possibilité d'identifier l'acte de lecture avec celui de perception visuelle et auditive ne paraît pas tout à fait injustifiée au XVII^e siècle, à l'époque où les spectacles théâtraux étaient effectivement des **représentations** des pièces, des réalisations assez fidèles du texte. Ainsi, les tragédies classiques conçues souvent comme de longues tirades ou bien des élégies (*Bérénice* de Racine), permettaient à un public cultivé de vérifier leur connaissance du texte.

Tout change au moment où le théâtre rompt avec la conception logocentrique qui dominait pratiquement jusqu'à la fin du XVII^e siècle, et quand diminue le rôle de l'auteur comme seul et unique créateur de la pièce. C'est déjà la fin du XIX^e et particulièrement le XX^e siècle qui voient le rôle de plus en plus dominant du metteur en scène au théâtre. Et avec l'apparition du théâtre moderne, le discours théâtral cède, petit à petit, la place aux éléments de la représentation, mais au sens de **présentation** : mouvement scénique, geste, mimique, occupation de l'espace, décors, accessoires. La mise en scène devient de plus en plus importante jusqu'à, parfois, éliminer presque le texte (*Actes sans paroles* de Beckett). Comme l'explique Yves Stalloni : l'« idéal dramatique moderne [...] semble s'inscrire dans une esthétique de la libération pulsionnelle des corps au détriment d'un langage tenu pour trompeur ou dérisoire »².

La notion de « théâtralité », largement discutée et commentée aujourd'hui, est interprétée par certains critiques, notamment par Patrice Pavis, comme l'essence du théâtre qu'il faut chercher non pas uniquement dans la représentation mais aussi dans le texte même de la pièce : la « théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique est spécifiquement théâtral ou scénique »³. Cependant Roland Barthes voit cette essence du théâtre en dehors du texte : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »⁴.

Revenons maintenant à Bernard-Marie Koltès et à son œuvre inspirée par le théâtre classique. Prenons comme point de départ les mots de l'auteur lui-même qui,

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. 2 : *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 9.

² Y. Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, p. 30.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, nouvelle édition, Paris, Dunod, 1996, p. 358.

⁴ R. Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », [dans :] *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41.

dans un entretien avec Armelle Héliot, avoue : « Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensables des formes qui renvoient à la tragédie classique »⁵. Dans un autre entretien, nous lisons (c'est toujours Koltès qui parle) : « [...] dans *Combat de nègre et de chiens*, j'ai voulu raconter une histoire avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes – malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste »⁶. Cet intérêt pour le théâtre classique est d'autant plus intéressant que Koltès n'a jamais placé sur la liste des auteurs préférés, ceux qui l'ont fasciné ou inspiré, aucun auteur classique. Nous savons qu'il a reçu en cadeau Molière, les deux tomes de la *Pléiade*, mais l'a-t-il lu ? Peut-être quelques-unes des comédies, celles qu'il avait l'intention de mettre en scène, au collège. Par contre, il lit passionnément les philosophes de l'âge classique : Descartes (*Méditations métaphysiques* et *Traité des passions*) et surtout Pascal qu'il rencontre tout jeune et auquel il se remettra beaucoup plus tard. Comme le remarque Anne Ubersfeld « jansénisme de Pascal, jansénisme de Racine : le péché originel, la faute, toujours déjà là, parcourent son œuvre »⁷. Koltès lui-même parle de Shakespeare, de Tchekhov ou Marivaux : « [...] c'est avec Shakespeare et Tchekhov, le seul théâtre que j'aime. Celui de Marivaux, en tout cas ! »⁸.

Mais même quand il parle de Tchekhov (*Les trois sœurs* au Théâtre des Amendiens de Nanterre) ou de Marivaux, il parle surtout de ce qu'il a vu et non pas de ce qu'il a lu. Ses visites au théâtre en tant que spectateur ne sont pas, non plus, très fréquentes. La première a eu lieu à l'âge de vingt-deux ans, mais ce n'est pas tellement la pièce jouée qui l'a fasciné (il s'agissait de *Médée* de Sénèque), mais l'actrice – Maria Casarès : « La première fois que je suis allé au théâtre, c'était très tard, j'avais vingt-deux ans. J'ai vu une pièce qui m'a beaucoup ému, une pièce que j'ai oubliée mais avec une grande actrice, Maria Casarès. Elle m'avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire »⁹. C'était en 1969. Puis, il a vu plusieurs fois *La Dispute* de Marivaux. Non pas pour apprécier le texte, mais parce que la pièce était montée par Patrice Chéreau. Et c'était son plus grand rêve, dès qu'il a commencé à écrire pour le théâtre, que ses pièces soient mises en scène par Chéreau. Koltès a réalisé ses deux rêves : Maria Casarès a joué dans *Quai ouest* (le rôle de Cécile) et Patrice Chéreau a mis en scène la plupart de ses pièces en commençant par *Combat de nègre et de chiens* (1983).

Mais passons à la construction classique de la dramaturgie koltésienne. Il faut souligner qu'elle ne concerne pas uniquement la pièce que nous avons choisie

⁵ « Entretien avec Armelle Héliot », revue *Acteurs*, mars-avril 1983, cité par A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 99.

⁶ B.-M. Koltès, « Entretien avec Jean-Pierre Han », [dans :] *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 14.

⁷ A. Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, p. 18.

⁸ B.-M. Koltès, « Entretien avec Michèle Jacobs », [dans :] *Une part de ma vie*, p. 72.

⁹ B.-M. Koltès, « Entretien avec Jean-Pierre Han », p. 9.

comme exemple pour nos réflexions. Cependant dans *Combat de nègre et de chiens* elle est, peut-être, la plus visible. Énumérons donc les traits classiques de la pièce :

1. la simplicité et la concentration de l'action, l'action chargée de peu de matière, comme le voulait Racine ;
2. le conflit tragique existe avant le lever du rideau, comme chez Racine (le frère d'Albourny a été tué avant le commencement de la pièce) ;
3. le nombre de personnages limité à quatre : trois hommes et une femme ;
4. l'unité de temps observée : tout se passe en moins de vingt-quatre heures, une nuit, du crépuscule à l'aube ;
5. l'unité de lieu garantie par le chantier omniprésent dans la pièce, l'action se passe entre le camp et ce chantier ;
6. la situation fatale, sans issue, malgré les efforts de Cal et Horn pour retrouver le corps du défunt et détourner le tragique ; la présence de fatum incarné par Albourny ;
7. l'action se passe en Afrique, cet éloignement dans l'espace donne à la pièce une certaine dignité, noblesse, observées aussi dans la tragédie classique, notamment racinienne (*Bajazet*) ;
8. la structure interne rappelle celle de la tragédie classique : quatre premières scènes sont une sorte d'exposition qui a pour but la présentation des personnages et de la situation initiale, elles peuvent être donc perçues comme le premier acte ; les quatre scènes suivantes (deuxième acte) servent à montrer les relations qui existent entre Léone et les trois hommes, et à attribuer à chacun des personnages sa place dans le conflit, elles peuvent constituer donc une sorte de nœud (de la tragédie classique) ; les scènes neuf à douze (troisième acte) c'est une suite de péripéties qui mènent jusqu'à la crise (scènes treize à seize) renversant la situation initiale (le quatrième acte) : Léone déclare l'amour à Albourny, elle rompt avec Horn, celui-ci, pour se venger, laisse Cal tuer Albourny, son rival ; et le dernier acte (scènes dix-sept à vingt), conformément à la structure classique, constitue le dénouement qui est rapide, logique et, bien évidemment, tragique : la mort de Cal, tué par les gardes africains, la défiguration de Léone (elle se blesse les joues en dessinant avec un éclat de verre des « marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Albourny »¹⁰, son départ ;
9. le ton pathétique, selon Aristote l'élément inhérent de la tragédie, est garanti par cet acte désespéré de Léone de se scarifier et les deux morts tragiques.

Sans aucun doute *Combat de nègre et de chiens*, vu tous les éléments que nous avons évoqués et conformément à ce que déclare Koltès lui-même, est une pièce qui fait penser à la tragédie classique, aussi grâce à l'importance accordée au mot, à la parole. Mais il reste de savoir ce qui a servi à Koltès de modèle pour la pièce : les tragédies de Racine ? Rappelons qu'il ne les évoque jamais en parlant des œuvres qui l'ont formé. Alors, peut-être, *La Poétique* d'Aristote ou *L'Art poétique* de Boileau ? Il serait intéressant de vérifier si l'on pouvait écrire une œuvre de construction

¹⁰ B.-M. Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 96.

classique en s'appuyant uniquement sur les indices donnés par les théoriciens, Boileau, Rapin ou d'autres doctes de l'époque. Est-ce qu'il suffit de connaître le code esthétique de la doctrine pour pouvoir composer des pièces classiques dans leur structure ?

Si c'est le cas de Koltès, il paraît qu'il n'a pas lu ces textes théoriques avec une grande attention, car on peut trouver dans sa pièce aussi quelques dérogations par rapport aux règles. C'est, par exemple, le caractère des personnages qui ne sont pas nobles, comme dans la tragédie classique, qui sont plutôt ordinaires, sauf, peut-être, Alboury qui, par son nom prestigieux (Alboury renvoie au roi de Douiloff), son allure et le rôle dans la pièce de celui qui annonce la tragédie, qui incarne le fatum, s'approche des personnages raciniens. Une autre nouveauté dans la pièce de Koltès c'est l'introduction de Léone – personnage étranger au conflit et en même temps essentiel pour le drame : c'est quelqu'un qui vient d'un autre monde, d'une autre culture. Léone rompt donc l'homogénéité tragique, elle est porteuse d'altérité, d'hétérogénéité. Elle est même triplement étrangère : par rapport à l'Afrique (elle n'y a jamais posé les pieds), par rapport au conflit (elle vient de l'extérieur, déjà après le crime), fascinée par l'Afrique elle commence à se sentir étrangère par rapport à elle-même, elle est étrangère dans sa peau de Blanche. Sa défiguration ne s'inscrit pas non plus dans le modèle de la tragédie classique, ni la présence d'autres actes physiques dans la pièce de Koltès, par exemple, quand Alboury crache par terre.

La structure externe s'éloigne aussi du modèle classique : nous avons effectivement observé dans la composition cinq parties qui répondent aux cinq éléments de la composition classique : l'exposition, le nœud, les péripéties, le point culminant et le dénouement. Mais remarquons que la pièce n'est pas divisée en actes, elle se compose de vingt scènes courtes. Il faut évoquer encore le problème de l'espace, du temps et leur caractère polymorphe dû à la présence de l'Afrique, d'une autre culture. L'espace, comme nous le démontre Didier Ayres dans son analyse de la pièce¹¹, n'est pas homogène, car il est divisé en celui de caractère familier (espace occupé par les Blancs) et celui étranger (chantier et campement). La transgression réciproque de cet espace, qui a une valeur symbolique très forte, crée une grande tension dramatique. De plus, l'espace n'est pas clos, il n'est pas bien déterminé, tout se passe en plein air, entre le chantier et le campement. Cette distinction concerne aussi le temps qui se divise en « deux temps ethniques » : celui tribal de l'Afrique et celui des Blancs. Ce qui est encore étranger à la tragédie classique c'est la présence d'une scène muette, vers la fin de la pièce, avec des effets sonores et visuels très forts. La scène du meurtre de Cal est toute fondée sur les gestes. La conversation d'Alboury avec les gardes est complètement indéchiffrable pour les spectateurs.

¹¹ Cf. D. Ayres, « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de nègre et de chiens* », [dans :] *Réécritures et métissages. Actes des 2^{es} Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*, Bibliothèque-médiathèque de la ville de Metz, 2002.

Il faut ajouter encore que la dernière scène porte le titre : « Dernières visions d'un lointain enclos », pratique inouïe dans la tragédie classique.

Il y a aussi une certaine contradiction dans le langage de la pièce. Nous avons parlé d'une grande importance que Koltès attribue à la langue, effectivement, c'est un théâtre dans lequel la parole, le langage font tout, c'est aussi un théâtre qui se lit. Ainsi, nous pouvons dire que, dans un certain sens, il renoue avec la conception logocentrique du théâtre, telle qu'elle régnait à l'époque classique. Mais dans la pièce analysée, la clarté du langage est troublée par l'introduction d'autres codes, ce qui bouleverse le continuum textuel. Il s'agit des répliques en allemand de Léone et celles en langue oulof d'Alboury, qui ont pour but d'introduire non pas seulement un autre univers sémantique mais en même temps un autre monde symbolique, un autre « système de référence [...] un autre code avec ses mythes et ses devoirs. C'est comme si surgissait à la scène un "hors-scène" du monde occidental »¹². Une telle hétérogénéité du langage est, bien évidemment, étrangère à la tragédie classique.

L'autre nouveauté dans l'œuvre de Koltès renvoie à une pratique assez fréquente chez cet auteur de faire accompagner le texte de la pièce d'un autre texte dont le statut n'est pas très clair. Il s'agit de « Carnets de combat de nègre et de chiens », composés de monologues et de récits, qui suivent la pièce et qui ne sont pas destinés à la scène.

Il serait intéressant de voir encore le problème de l'inspiration. Koltès ne puise pas dans l'Antiquité (mythes, légendes antiques ou histoires romaines), comme le voulaient les classiques. Le point de départ pour sa pièce est un lieu concret, le chantier français perdu quelque part en Afrique, cette Afrique qu'il a découverte lui-même (et il faut dire que pour le jeune Koltès c'était une découverte de sa vie) au cours de l'un de ses voyages. Mais ce n'est pas une pièce africaine, elle ne parle pas de l'Afrique ni de ses problèmes (le néocolonialisme, la question raciale), « elle parle simplement d'un lieu du monde » qui a été pour Koltès comme « une grande métaphore de la vie ou d'un aspect de la vie »¹³. Et voilà comment l'auteur lui-même décrit cette première inspiration : « J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes »¹⁴.

À partir de ce souvenir, il construit une fable, invente un événement fictif mais qui, dans de telles circonstances, aurait pu effectivement avoir lieu, auquel nous

¹² Ibidem, p. 73.

¹³ B.-M. Koltès, « Entretien avec Jean-Pierre Han », p. 11.

¹⁴ Ibidem, p. 11-12.

pouvons croire, il respecte donc la règle de vraisemblance. Et la façon dont il se met à écrire tient beaucoup de la façon classique de concevoir le métier d'écrivain : « Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. [...] J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, "fabriquer du langage", c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte, où la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsqu'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée. L'imagination, l'intuition, ne servent qu'à bien comprendre ce que l'on veut raconter et ce dont on dispose pour le faire. Après, ce ne sont plus que des contraintes (écrire dans la forme la plus simple, la plus compréhensible [...]), des abandons et des frustrations [...], de la patience »¹⁵.

La connaissance du théâtre classique paraît, pour les Européens, et surtout pour les Français, presque une obligation, il est très mal vu de ne pas lire Racine, Molière Mais il faut se rendre compte du fait que souvent parmi ceux qui tiennent de longues discussions à propos des pièces classiques il y a aussi ceux qui ne les connaissent que des réalisations scéniques. Dans ce cas-là, parlent-ils vraiment des pièces de Corneille, Racine, Molière ? Connaître le théâtre classique c'est, tout d'abord, connaître les textes, surtout aujourd'hui, à l'époque où les metteurs en scène revendiquent le droit à leurs propres visions, parfois très controversées, des pièces.

Dans notre propos nous n'avons que signalé quelques ressemblances et différences entre le modèle classique de la tragédie et l'œuvre de Koltès. Nous n'avons pas parlé, par exemple, de l'effet de plaisir que Koltès désire produire sur le spectateur. Il ne s'agit pas de ce plaisir utile dont parlent les doctes au XVII^e siècle et qui concerne la morale, il s'agit plutôt d'un plaisir de la beauté, « même s'il lui arrive parfois de n'être pas morale »¹⁶. Une analyse plus profonde devait prendre en considération encore les différences qui existent entre *La Poétique* d'Aristote et l'usage dont on en fait au XVII^e siècle.

Koltès, peut-être, effectivement, n'a pas été un grand lecteur de Racine, Corneille, ni des textes théoriques de l'époque mais sa façon de manier la langue, la clarté des actes de langage, la rigueur de son écriture, le don d'unir la simplicité directe avec la beauté littéraire et, en même temps, l'originalité et la nouveauté désarmantes dans la création d'une perspective actuelle sur l'univers, tout cela fait de l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton* un grand classique contemporain.

¹⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁶ B.-M. Koltès, « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg », [dans :] *Une Part de ma vie*, p. 113.